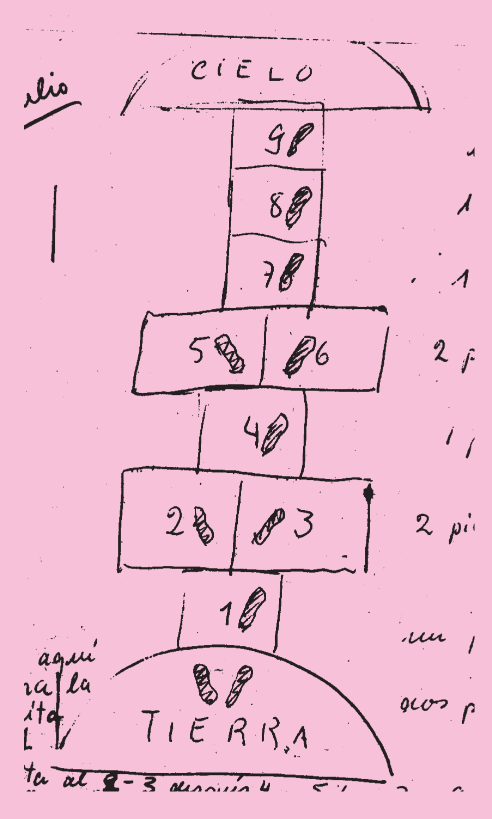
Historia de la literatura argentina

56 La literatura de las vanguardias XIX

Adolfo Bioy Casares
Silvina Ocampo
Enrique Anderson Imbert
Julio Cortázar
Marco Denevi



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Fotograma de *Rosaura a las 10*,
película dirigida por Mario Soffici

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

Colaboró: Malena Suburu

Colaboración Especial:
Profesor Aníbal Ernesto Benítez

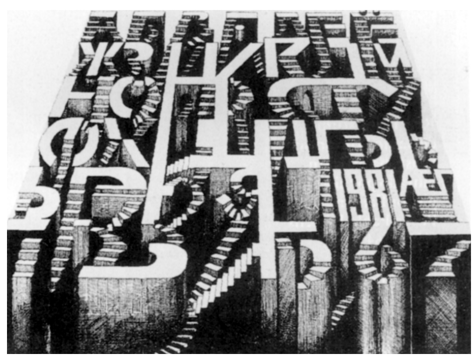
ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Una de las varias
rayuelas que dibujó Cortázar
en el *Cuaderno de bitácora*
de su obra

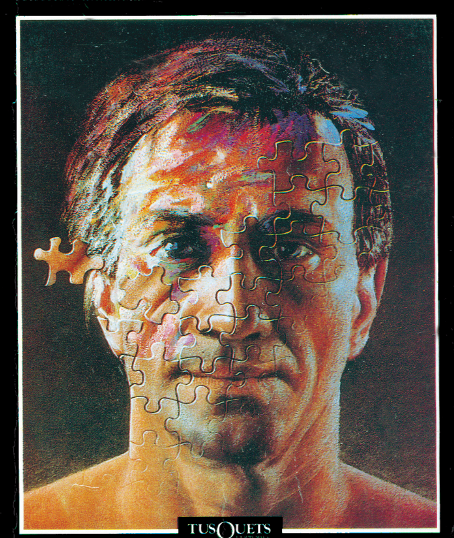
La literatura de las vanguardias XIX

Las vueltas del fantástico

Así como en las décadas del ’40 y ’50 la literatura argentina desarrolló con éxito la fórmula del relato policial de enigma, forma racional y matemáticamente cerrada, distante de la problemática social contemporánea y despreocupada del devenir histórico (a diferencia de la narrativa norteamericana, que también cultivaba la novela “dura” o “negra” y los *pulps* que la difundieron –folletines de suspenso, acción, misterio, de fácil lectura–), por la misma época y hasta después de los ’70 y con el protagonismo prácticamente de los mismos escritores, se desenvuelve y prolonga el género fantástico, otro juego de la inteligencia culta, más atenta en activar arquetipos y practicar una línea experimental en la escritura que en aprovechar la visión que –en este tipo de relato– parece tenerse de las resquebrajaduras de la realidad aparentemente imperturbable y sólida, para acceder a la “revelación” de problemáticas de orden existencial o a la lectura de los embates a que está sometida la vida cotidiana, muchas veces insatisfactoria. La noción de arquetipo, construida, por ejemplo, en relación con la antropología de Frazer y Lévy Bruhl y las investigaciones psicológicas de Jung, en la figuración de tramas que privilegian el tiempo mítico y cíclico y la presencia de sucesos paralelos en planos simétricos así como de seres que se reduplican, caracterizan una parte importante de la narrativa de Borges, Bioy, Anderson Imbert, Denevi o Cortázar que, según hipótesis de Jorge Rivera en un estudio acerca de los dos primeros, adscribe a una poética que busca situarse fuera de la realidad histórica y puede asociarse a la perspectiva instaurada por el grupo *Sur*: “Sus proyectos ficticios descansan sobre las hipótesis arquetípicas de pasados ilusorios, de ramificaciones sofisticadas del tiempo y del espacio, de repeticiones cíclicas de conductas, etc., que tienden a una destrucción ilusoria –simbólicamente realizada– de las nociones de causalidad (vinculada a la práctica social humana) y de desarrollo histórico, con un matiz que revela la naturaleza ideológicamente conservadora de las propuestas implícitas en la trama narrativa”. Lo que desde el ángulo de Rivera consiste en una utopía de clase (aristocratizante) dispuesta a “deshistorizar” el arte (que incluye “fabulizar” el discurso científico, como en el caso de Bioy), de negar lo contingente en vistas de lo inmutable, con el fin de rechazar la modificación de la realidad presente (hecho que atentaría contra los privilegios que el grupo social que representan estos escritores ostenta por tradición), admite otra lectura. En una corriente afín a las propuestas de la vanguardia estética, los escritores del fantástico argentino bien pudieron sentirse inclinados a profundizar en el concepto que se tiene de “literatura” –como discurso autónomo– y en entenderla como un procedimiento, más que como un documento sociológico. Por eso bucearon en estrategias experimentales en relación con el tiempo narrativo, la superposición de voces y perspectivas, los problemas de percepción, la construcción simbólica de espacios, los personajes duales, la integración de contenidos o técnicas de otros discursos sociales –como la filosofía, la fotografía, la ciencia–; en fin, revisaron toda una retórica que pudiera dar cuenta de su visión personal de mundo, coincidente con el género elegido: “Simplemente para mí lo fantástico es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algún momento irrumpen y se hacen sentir”, explica Cortázar como una manera de relacionar relato y vida (“Del sentimiento de lo fantástico”). Y Borges: “la magia es la coronación o la pesadilla de lo causal, no su contradicción” (“El arte narrativo y la magia”). Podría afirmarse entonces que la literatura no puede enajenarse de la realidad pero, en la literatura, la postulación de la realidad depende en gran medida de qué se entienda por ella.



Laberinto, del artista lituano Albertas Gurskas



Tapa de una edición de *El lado de la sombra* de Adolfo Bioy Casares

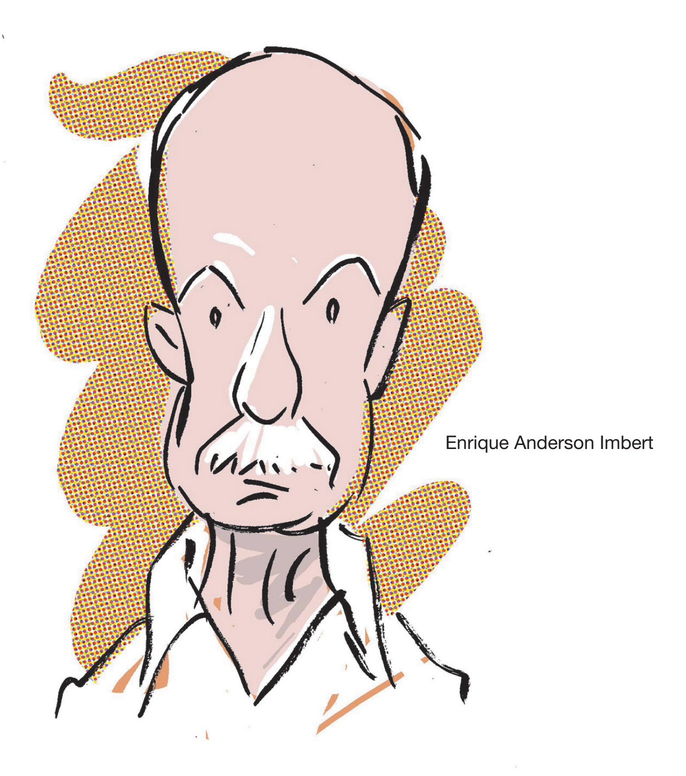
La extraña maquinaria de Bioy

"Procuro escribir en relación con los diálogos de mis personajes (...); que mi estilo sea un estilo aceptable en la conversación (...). Emplear un idioma que sea argentino en Buenos Aires y universal en todas partes", afirma Bioy con razón, sobre todo respecto de sus cuentos, género que cultivó sistemáticamente. Las ficciones de *La trama celeste* (1948) presentan un modelo continuado sobre el rigor del tejido narrativo, construido con detalles realistas y explicaciones racionales que entran en colisión con los hechos extraños a los que el lector accede morosamente; por ejemplo, la visita de fantasmas auténticos o meras proyecciones de mentes afiebradas, cuya reiteración asegura una de las formas de la inmortalidad ("En memoria de Paulina"); la existencia de mundos paralelos ("La trama celeste"); el "robo" de las almas ("El ídolo"); el intercambio de identidades ("El perjurio de la nieve"). El borramiento de los límites entre la realidad y el sueño que perturba a los personajes, su desplazamiento de una ribera a la otra, oscura e insondable, cruza los relatos de *Historia prodigiosa* (1956) y *El lado de la sombra* (1962); en el cuento que repite el título de este último libro, se define la esencia del personaje tipo de Bioy: "Todos vamos en un barquito con rumbo desconocido"; al cruzar los bordes, del otro lado "hay un laboratorio que depara lo incalculable". De colección en colección, sus cuentos ganan en fluidez y espontaneidad, integran coloquialismos y desempacan el humor socarrón contra lugares comunes y tipos sociales, como lo demuestra "El calamar opta por su tinta". El mundo femenino –que a veces se presenta como "opresivo, indefinido, psicológico, malsano, prolijo", no conveniente para "la salud de esa noble planta, la mente del varón" ("La sierva ajena") y en otras es admirado, ya que para el autor las mujeres "me educaron, ampliaron mi comprensión, me afinaron el tino y me ayudaron a distinguir lo que es auténtico de lo que no lo es"– alcanza protagonismo repetidas veces; al héroe –paradójicamente, libertario– lo atrae poderosamente su sensualidad y la promesa del sexo, el placer de ingresar a la ilegalidad cuando están comprometidas; pero sobre todo son ellas las que lo acompañan en un viaje aventuresco –presente en muchos argumentos– y propician la aparición de lo sobrenatural. Así en "De la forma del mundo" (*El héroe de las mujeres,* 1978), en que el laberinto del delta del Tigre –donde existe un túnel extraño que une con Punta del Este en cinco minutos de caminata– es la antesala de un mundo diferente para el narrador agobiado por la vida rutinaria; del otro lado lo esperan la mujer y el amor. En "Los milagros no se recuperan" (*El gran serafín*, 1967), además del tema recurrente de los originales y las réplicas, se explica la fantasía del hombre que busca la mujer que sea única. Algunas, más bien viriles, lo empujan también al asesinato ("Cavar un foso"). "El héroe de las mujeres", relato alrededor de un tigre suelto por la llanura –que se lleva a una mujer– y las relaciones entre el progreso y la tradición, muestra además que Bioy tiene un bestiario fantástico propio al igual que Cortázar y Borges; en el mismo sentido, "Un león en el bosque de Palermo" desarrolla la lucha entre el instinto y la civilización y la definición del hombre como "fiera inteligente". Sobre ficción científica e inventos, Bioy insiste en relatos como "Otra esperanza" –una máquina aprovecha la energía que genera, bajo el aspecto del dolor, el cuerpo de los enfermos, para activar las máquinas de un sanatorio–, "Una puerta se abre" –un suicida es sometido a una terapia "de sueño congelado", gracias a la cual puede "practicar turismo en el tiempo, conocer el futuro" y escapar de su presente angustiante– o "Máscaras venecianas", en *Historias desaforadas* (1986), sobre la posibilidad de desarrollar "hijos carbónicos o clones". Su último libro de cuentos es *Una muñeca rusa*, de 1991.

La Furia y otros cuentos de Silvina Ocampo, en una edición española de 1982

Cuentos raros

A diez años de haberse publicado *Viaje olvidado* –relatos que presentan en germen un edificio ficcional propio–, Silvina Ocampo da a conocer *Autobiografía de Irene* (1948), donde practica una constante: la suspensión del juicio entre lo que parece "real" y lo que se adivina como "fantástico". Recurre mayormente a la primera persona narrativa, que diluye la sustancialidad de los hechos en la ambigüedad de sus rasgos: es un sujeto siempre en tránsito entre un conocimiento limitado y uno cuasiomnisciente, entre un tono aniñado y uno adulto. En "Epitafio romano" hay tres finales posibles (según tramas distintas, dos realistas y uno fantástico) para la historia secreta de Claudio Emilio y Flavia en "antiguos" días junto al Tíber. En "La red", los insólitos hechos que vive la pequeña Kèng-Su, después de haber atravesado con un alfiler de oro el cuerpo de una mariposa, hacen pensar a la narradora –que es su amiga– en la posibilidad de que todo lo ocurrido sea un sueño. En el cuento que da título a la colección, Irene –inclinada por un "mundo aterrador y sombrío"– ve repetidamente cómo los seres que crea en su imaginación se vuelven reales; toma además conciencia de su don para la anticipación. *La furia* (1959) reúne nuevos cuentos breves y extraños que –como señala Pezzoni– "se niegan a ser leídos como testimonio de la realidad o como lo opuesto, como vías de escape a la proyección metafísica.". Irreductibles al encasillamiento genérico, sin embargo dan cuenta de una misma atmósfera: lo "familiar", lo cotidiano, se torna desasosegante; la "rareza", lo habitual. En "Informe del Cielo y del Infierno", el narrador explica que las leyes que gobiernan al hombre son versátiles: "Que vayas a un lugar o a otro depende de un ínfimo detalle"; a las insignificantes diferencias entre el bien y el mal en la configuración de mundo, la narrativa de Ocampo suma alianzas "posibles": "La risa no se opone al sufrimiento, ni el amor al odio, ni la fiesta a la muerte", describe Pizarnik. Cuentos como "El vestido de terciopelo" o "La casa de los relojes" ponen en escena situaciones verosímiles (una mujer a la que le prueba un vestido la modista, un giboso al que le ofrecen planchar su traje), pero la perspectiva se torna ominosa progresivamente (la mujer queda atrapada en el vestido que termina matándola; el traje se plancha con el hombre y su joroba adentro), con lo cual se desactiva la lectura realista y se estimula la percepción de "lo extraño". "La casa de azúcar", un ámbito kitsch en la calle Montes de Oca de Buenos Aires, presenta a una pareja de recién casados que se desquicia cuando encarnan repentinamente vidas ajenas y pasadas. Un orden se quiebra también en "Los objetos": la protagonista advierte que recupera objetos perdidos en su memoria; estos aparecen de nuevo en su mundo cotidiano para propinarle el infierno. La capacidad para la adivinación o la porosidad frente a lo insólito caracterizan a varios personajes, especialmente niños –como en "Magush"-, enfermos –como en "El mal"–, ancianos, así en "Los sueños de Leopoldina", seres con una visión aparentemente inocente desde cuya perspectiva, muchas veces, se cuentan las historias (y se "tuercen"). Entre el humor y la crueldad, se concretan estampas patéticas pero no angustiantes, como en "Las fotografías". Los juegos con antítesis siguen en *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1970); en el segundo, "Hombres animales enredaderas" presenta al narrador –solo en una selva, después de un accidente aéreo–, atrapado por una enredadera que se introduce hasta en su boca, toma su voz y termina el relato. Una frase en "Cornelia frente al espejo" –en libro homónimo (1987)– define la vaga frontera en que se instala la escritora: "Siempre tendrás una variedad de voces infinita". La identidad ambigua y multiplicada en un universo transfigurado retorna en narraciones encontradas cuando se inventariaron sus papeles, publicadas como *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006).

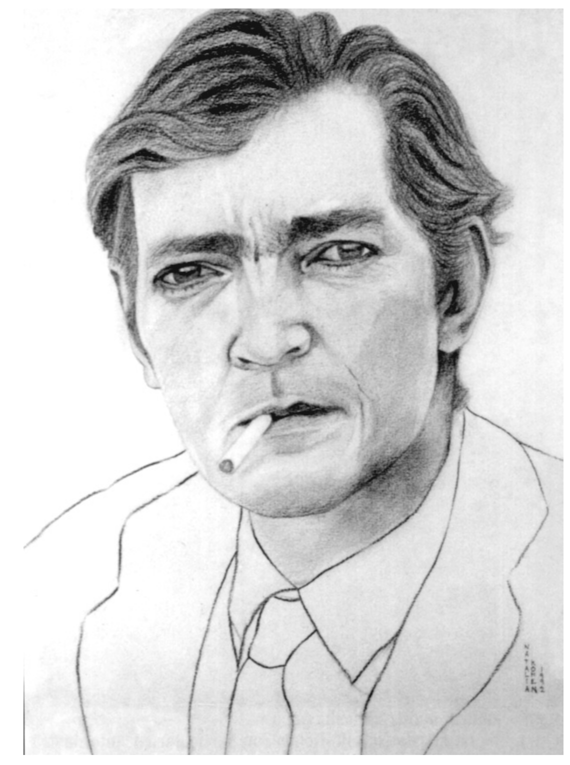


Enrique Anderson Imbert

Formas de liberarse de la realidad

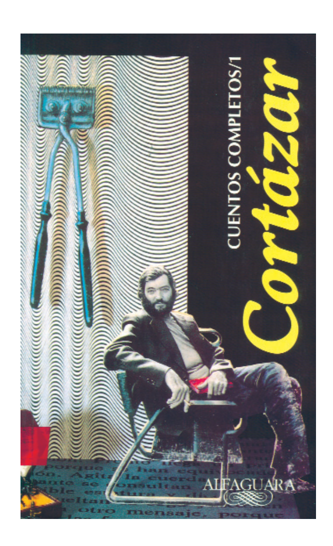
Además de teórico, crítico y profesor, Enrique Anderson Imbert ha sido un profuso cuentista: *El grimorio* (1946), *El gato de Cheshire* (1965), *La sandía y otros cuentos* (1969), *La locura juega al ajedrez* (1971), *La botella de Klein* (1975) son algunos de los títulos donde ha expandido su pasión por contar. La mayor parte de ellos son relatos fantásticos, o al menos "extraños", que buscan quebrar la lógica del mundo natural o conmover al lector con un desenlace insospechado. La preeminencia de este género en su obra responde a una concepción acerca del origen del acto creador y de la libertad esencial del sujeto, en el hecho artístico: "toda literatura es fantástica en el sentido de que aparece en reemplazo de una realidad (...) que nos oprime". Pero "El narrador de lo fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicación que la de su propio capricho cuenta una acción absurda y sobrenatural". En sus libros, ha convocado casi todos los temas del género que cuestionan el orden racional del mundo: personalidad, tiempo, causalidad, espacio. En ellos, los humanos sufren diversas mutaciones de su naturaleza: desde anatómicas –metamorfosis o autonomización de partes del cuerpo– hasta psíquicas –desleimientos de la personalidad en sueños ajenos, dobles–. "Oscurecimiento en Nueva York" (*El Grimorio*), por ejemplo, narra la disolución de un hombre cuando la mujer que lo sueña abre los ojos: "Comprendió que esa luz blanca era el amanecer, que se estaba infiltrando de alguna parte por las pestañas de Cecily, la verdadera; y que él y toda la isla de Nueva York habían empezado a desvanecerse" pues "sus párpados empezaban a despertarse". "Vértigos" (*El gato de Cheshire*) trastorna la linealidad y unidimensionalidad del tiempo, cuando dos monjes viajan por la historia simultáneamente en dos direcciones y el que va al pasado funda una leyenda sobre su persona que el otro encuentra en el futuro. También el espacio es atacado en sus fundamentos: "Mapas" (*El gato*) se cierra con la reflexión de un niño que de pronto comprende que "Un mapa está siempre dentro de otro. Habrá uno tan grande que coincida con el universo". No sólo se invierte aquí la relación entre continente y contenido sino que se cuestiona el lazo entre la realidad y sus formas de representación. El tópico de la inmortalidad es visitado en "El esqueleto" (*El gato*), donde un alma en pena que cuida de sus restos busca asustar al hombre que, como un juego, se entretuvo en esparcir sus huesos, que encontrara en un pozo. "El leve Pedro" (*El Grimorio*) propone la abolición de la ley de gravedad: "subía por el aire inocente de la mañana, subía en suave contoneo como un globo de color fugitivo en un día de fiesta, perdido para siempre, en viaje al infinito. Se hizo un punto y luego nada". En otros cuentos, cobran una siniestra vida los objetos, como el cuchillo que incita a su dueño a suicidarse ("El cuchillo") o el cigarrillo que se fuma al hombre que lo aspira ("El cigarrillo"). Muchos de estos textos se hallan agrupados bajo el nombre de *casos*, narraciones breves "reveladoras del carácter humano y la naturaleza absurda del cosmos o del caos", según el escritor. El caso se asocia, sobre todo en *El Grimorio* y *El gato de Cheshire*, al *microcuento,* forma caracterizada por la brevedad: no más de una página. Este produce un alto impacto sobre el lector, que debe llenar los huecos de una historia más amplia y sugerida, mediante la ubicación estratégica de palabras clave, a partir del fragmento visible. La concentración de sentido del *cuento brevísimo* coincide con la intención que tiene lo fantástico de sugerir la existencia de otra interpretación de lo real, más allá de la evidente y compartida. Especialista en estas búsquedas, la mirada de Anderson Imbert se niega a oponer realismo y fantasía: "En todo cuento fantástico hay (...) una catarsis para satisfacción de las necesidades reales más imperiosas del hombre."

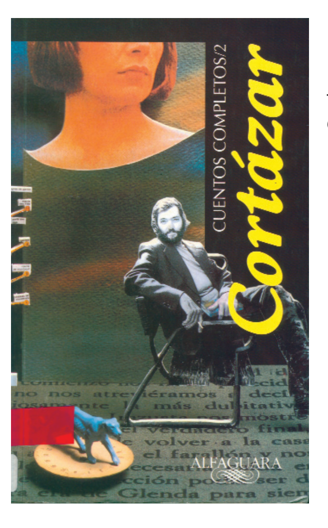
Julio Cortázar en un retrato de Natalia Kohen



Los otros mundos

"Me acuerdo de un tintero, de una lapicera con pluma 'cucharita', del invierno en Banfield. (...) es el atardecer y tengo ocho o nueve años; escribo un poema para celebrar el cumpleaños de un pariente. La prosa me cuesta mucho más en ese tiempo y en todos los tiempos, pero lo mismo escribo un cuento sobre un perro que se llama Leal (...). Escribir no me parece nada insólito, más bien una manera de pasar el tiempo hasta llegar a los quince años y poder entrar en la marina, (...) el sueño dura poco: de golpe quiero ser músico, pero no tengo aptitudes para el solfeo, y en cambio los sonetos me salen redondos", así recuerda sus primeros pasos como escritor Julio Cortázar, nacido en 1914, en Bruselas, debido a que su padre era funcionario del Consulado argentino en Bélgica, país en el que debió permanecer hasta el final de la guerra, para regresar luego a la tierra de sus padres. En esos primeros años, aprendió la lengua francesa, lo que quizá le dejó cierto modo de pronunciar algunos sonidos y le valió las risas de sus compañeros de primaria, quienes lo llamaban "belgicano". Después vino la educación en la escuela Normal y el profesorado en Letras en el Instituto Mariano Acosta; más tarde quiso estudiar Filosofía y Letras, pero los apremios económicos lo llevaron a enseñar geografía e historia en colegios de Chivilcoy y Bolívar. En 1938 publicó su primera obra poética, *Presencia*, bajo el seudónimo Julio Denis, y diversos ensayos en las revistas *Sur* y *Realidad* –en esta última, apareció un importante trabajo sobre *Adán Buenosayres*–. Gracias a la intervención de un amigo, dio cursos sobre Mallarmé y Rimbaud en la Universidad de Cuyo hasta que, en octubre de 1945, renunció antes de que lo echaran por haber pertenecido a un grupo de profesores y alumnos resistentes al ascenso de Perón. Al año siguiente, después de más de diez de ausencia, Cortázar volvió a Buenos Aires para hacerse cargo de la Cámara del Libro, posición que ocupó hasta 1949, fecha en que aparece *Los Reyes*, obra lírico-teatral protagonizada por el Minotauro. Aunque no tuvo la menor repercusión, le sirvió a Cortázar para definir que su dirección como escritor no sería la poesía sino la narrativa, tal como lo demostró la aparición de *Bestiario* en 1951. Con este libro de cuentos, inaugura una línea predominantemente fantástica que se prolongará en las siguientes obras. Escritos en primera persona, algunos cuentos como "Casa tomada", "Carta a una señorita de París", "Circe", "Bestiario" presentan una experiencia cotidiana, vivida por seres comunes, en la que aparece un hecho insólito, inesperado, por lo general, inexplicable y que obliga al lector a hacer una lectura fantástica de la realidad: dos hermanos que creen que su casa está siendo habitada por desconocidos y se repliegan en las habitaciones hasta que deciden abandonarla; un joven que cuida la casa de una amiga que está en París y comienza a vomitar conejitos que terminan destrozando el lugar; una joven prepara bombones de un sabor muy particular porque los rellena de cucarachas; una niña es enviada a una estancia familiar y le escribe cartas a su madre contándole sobre un tigre que habita en la casa. El mismo año de la publicación de *Bestiario,* Cortázar abandona el país con una beca que le permite radicarse en Francia, donde trabajará como traductor del francés y del inglés para la Unesco; allí residió hasta su muerte en 1984.
De 1959 es el siguiente libro de relatos, *Las armas secretas*, en el que en cierta medida continúa con la tendencia fantástica planteada en los anteriores cuentos, pero trasladada al ambiente parisino. En "Cartas de mamá", se hace presente el tópico de lo siniestro desde el momento en que un joven recibe cartas de su madre donde esta le anuncia la visita en París de su hermano ya muerto, frente a quien el muchacho experimenta la culpa de haberse casado con la ex





Tapas de la edición de *Cuentos Completos* de Julio Cortázar

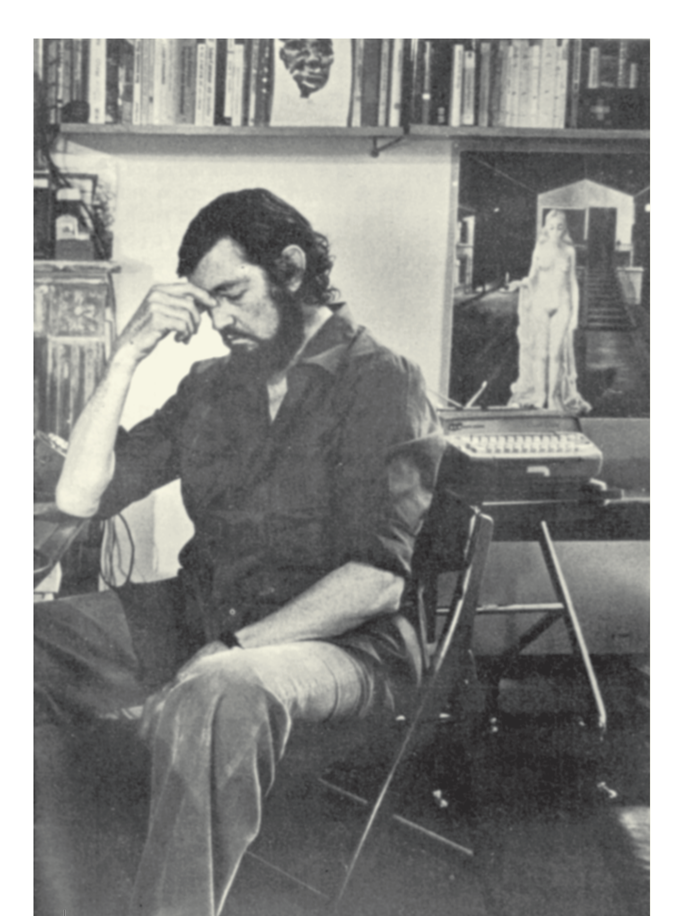
novia de aquel. “Las babas del diablo” cuenta sobre un fotógrafo que logra captar con su cámara las historias que exceden a la escena que queda atrapada por el marco de las fotografías que toma en una plaza de París; es posible acceder a esas historias si se miran las fotos como si fueran ventanas a otras realidades. “El perseguidor” y “Las armas secretas” centran el conflicto en la angustia metafísica de un saxofonista –inspirado en el célebre músico de jazz Charlie Parker– y las alucinaciones de una joven violada respectivamente: es decir se ocupan de zonas de lo fantástico desprovistas de fuerzas extrañas. En 1964, completará *Final del juego*, libro del que se habían publicado algunos relatos en 1956 en *Los presentes*. Acompaña a los cuentos –algunos realistas, otros fantásticos– una nota del autor en la que contradice cualquier intento de trazado de un itinerario narrativo coherente: “A los nueve relatos publicados en 1956 se agregan en este volumen otros tantos escritos entre 1945 y 1962. Si cronológicamente la mayoría se sitúa entre *Bestiario* y *Las armas secretas* e incluso *Rayuela*, lo que podría llegar a suponer que desandan penitencialmente un itinerario que tanto ha consternado a algunos críticos, fatuo sería el escritor que creyera haber dejado definitivamente atrás una etapa de su obra.”. Varios de los cuentos de *Final de juego*, a la manera de algunos de Borges, presentan la circularidad como procedimiento narrativo: a partir de un sueño o de la lectura de un libro, la trama vuelve a la situación anterior: en “Continuidad de los parques”, por ejemplo, un hombre lee sentado en un sillón de terciopelo verde con respaldo alto una novela en la que una mujer infiel trama la muerte de su marido mientras este lee en un sillón de terciopelo verde una novela; por su parte, en “La noche boca arriba”, el joven protagonista después de un accidente con su moto está inconsciente en el quirófano de un hospital, y sueña que va ser sacrificado por indios motecas; por otro lado, un moteca sueña que se cae de la motoneta, es internado y, en el quirófano, alguien con un bisturí procede a operarlo. Realidad y universo onírico se intercambian.

En 1960, aparece la primera novela de Cortázar, *Los premios*. La historia gira en torno del viaje de placer que hará un grupo de personas de clase media argentina, en un barco escandinavo, gracias al azar de un concurso del que se conoce muy poco. Dividida en “Prólogo”, “Primer día”, “Segundo día”, “Tercer día” y “Epílogo”, la novela está escrita en dos niveles o dos dimensiones –según las apreciaciones del mismo Cortázar–, que se van alternado de manera asistemática: por un lado, una historia convencional en la que un grupo de pasajeros de los diecinueve que integran el conjunto aleatorio comienza a verse atraído por la popa, una zona del buque misteriosamente vedada para ellos; por el otro, el relato sobre Persio, un personaje particular que participa de los hechos, mirándolos desde afuera y ofreciendo sus reflexiones filosóficas mediante un narrador omnisciente: “Así un municipal concierto de buenas intenciones encaminadas a la beneficencia y quizá (sin saberlo con certeza) a una oscura ciencia en la que talla la suerte, el destino de los agraciados, ha hecho posible este congreso en el London, este pequeño ejército del que Persio sospecha las cabezas de fila, los furrieles, los tránsfugas y quizás los héroes.” De esta manera, se refiere el personaje al primer encuentro de los pasajeros en un bar del centro de Buenos Aires, en el que ya se adelanta que la travesía en el Malcolm tendrá contratiempos. Los nueve soliloquios de Persio, separados del resto de la narración por capítulos con su propia numeración y con diferente tipografía, se asemejan a las intervenciones del coro de las tragedias, en tanto se ocupan de evaluar los acontecimientos ocurridos y de advertir sobre lo que podrá pasar. Además, presentan repeticiones, por ejemplo, el pensamiento recurrente, casi obsesivo, sobre un cuadro: “el guitarrista de Picasso que fue de Apollinaire”, en el que se cruzan símbolos de la pintura, la literatura y la música de las tradiciones de las vanguardias europeas. Ambas dimensiones textuales establecen un contrapunto lingüístico que muchas veces roza el absurdo, ya que en la zona correspondiente a la acción de los pasajeros la lengua es predominantemente coloquial y porteña, abundan los chistes y las frases con humor; mientras que en el discurrir “persiano” se acumulan palabras

extrañas, referencias eruditas y una sintaxis compleja. A pesar de embarcarse en una narración de largo aliento, *Los premios* –como en el resto de sus relatos– incursiona en los mundos fantásticos que se accionan cuando las personas se ven expuestas a condiciones de vida desacostumbradas, como podría ser convivir con seres de quienes no serían amigos o a quienes ni siquiera les hablarían en otras circunstancias.

Siguiendo la línea iniciada en *Los premios*, de retratar la clase media, pero esta vez con verdadero humor, Cortázar publica en 1962 *Historia de cronopios y de famas,* miscelánea compuesta por cuatro partes dedicadas a exponer ocurrencias sobre incidentes de la vida cotidiana: "Manual de instrucciones", acerca de los pasos necesarios para usar una escalera, matar hormigas, llorar, cantar o dar cuerda a un reloj; "Ocupaciones raras", una colección de estampas que recuperan las conductas peculiares de una familia vulgar de la calle Humboldt, en los velorios, en el trabajo; "Material plástico", un inventario de actividades disparatadas o alejadas del sentido común que producen mucha satisfacción en quien las practica, como sucede en "Maravillosas ocupaciones": "Cortarle una pata a una araña, ponerla en un sobre, escribir Señor Ministro de Relaciones Exteriores, agregar la dirección, bajar a saltos la escalera, despachar la carta en el correo de la esquina"; e "Historias de cronopios y de famas", donde alentado por el uso de neologismos Cortázar propone una serie de escritos breves en los que se compara la actitud de unos tipos sociales imaginarios, divididos en "esperanzas", "cronopios" y "famas", frente a diversas circunstancias: "Cuando los famas salen de viaje, sus costumbres al pernoctar en una ciudad son las siguientes: un fama va al hotel y averigua cautelosamente los precios, la calidad de la sábanas y el color de la alfombras (...) Cuando los cronopios van de viaje, encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, los taxis no quieren llevarlos o les cobran precios altísimos. (...) Las esperanzas, sedentarias, se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a verlas porque ellas no se molestan.". En estas humoradas, Cortázar experimenta una veta novedosa en su escritura pero que se irá perfilando cada vez más: la utilización del juego como principio narrativo: el mundo al revés, la desorganización de la realidad tanto social como lingüística, bromas, el absurdo a la manera de Alfred Jarry o de Ionesco, el azar reglado. Estos recursos son el anticipo dosificado de lo que será su siguiente gran novela *Rayuela* de 1963, la que se presenta como una anti-novela, es decir, un texto de "incongruencia" formal y argumental. La trama está centrada en el deambular del protagonista Horacio Oliveira entre Buenos Aires y París, entre el "lado de acá" y "el lado de allá". Lo acompaña la Maga, una suerte de la Nadja –imaginada por Breton–, en su intento por enfrentar su insatisfacción vital, producto del que vive en la intersección de dos geografías, de dos mundos simbólicos.

La novela contiene numerosas citas de fuentes de lo más variadas y con valor diferente: Artaud, Bataille, Malcolm Lowry, Anaïs Nin, Aulo Gelio, Gombrowicz, Cambaceres, Lezama Lima, Ferlinghetti– cobran voz, a veces como notas de un filósofo llamado Morelli, una suerte de alter ego de Cortázar, otras como capítulos autónomos que contribuyen al eclecticismo general de la obra. Como si



Julio Cortázar
en su estudio



fuera un juego, Cortázar –mediante lo que llama “Tablero de dirección”– propone por lo menos dos lecturas: “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El primero se deja leer en forma corriente, y se termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo.”. También, como en los juegos, otras “instrucciones” del autor advierten al lector cuáles son las intenciones de una novela de la naturaleza de *Rayuela*, tal como sucede en el capítulo 79 donde, bajo la forma de una cita de Morelli, se incita al lector a volverse cómplice del artificio de la trama: “Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.”. Atravesada por la experiencia surrealista, especialmente la búsqueda de percepciones que van más allá de lo corriente, *Rayuela* pone en escena la potencialidad de lo lúdico en la producción literaria: juegos infantiles, juegos de palabras, tarot, analogías, juegos en el manicomio, en una alfombra, en el cementerio, de circo, magia, adivinación, pululan en la trama como mecanismos para acceder al universo estético o son puertas de entrada a esa otra realidad que tanto le interesó desde sus primeros cuentos fantásticos.

uno a la de otro: “Volvió a eso de las seis y media con una mesita de esas de ruedas llena de frascos y algodones (...) de golpe me dio un poco de miedo, en realidad no era miedo, pero empecé a mirar lo que había en la mesita, toda clase de frascos azules o rojos, tambores de gasa y también pinzas y tubos de goma, el pobre debía estar empezando a asustarse sin la mamá que parece un papagayo endomingado.”. La lectura resulta aún más compleja en el cuento que da nombre al libro: allí no hay unidad de tiempo ni de acción, sino dos relatos que se entrecruzan permanentemente: uno ambientado en un circo romano y el otro en la actualidad, donde una pareja habla por teléfono en París; el nexo es que en ambos, por descuido, se desata un incendio que causa la muerte de los protagonistas. La obra de Cortázar se completa con *62. Modelo para armar* (1968), una suerte de prolongación del capítulo 62 de *Rayuela,* en el que

“La rayuela es a la vez juego y puente o pasaje, o mejor dicho es puente o pasaje en tanto juego. El texto *Rayuela* es una jugada metafísica, un juguete lírico, una juguetería novelesca, una jugarreta contra el raciocinio occidental.” Saúl Yurkievich

Después de incursionar en el terreno de las narraciones extensas, Cortázar vuelve a los cuentos con *Todos los fuegos el fuego* (1966), pero con los procedimientos que había ensayado en sus novelas. En este libro, aparecen innovaciones narrativas como la no utilización de guiones para indicar los diálogos, la exposición de los pensamientos de los personajes, tal como sucede en el cuento “La señorita Cora”, en el que se pasa sin aviso del fluir de la conciencia de

Morelli proyecta una novela donde los personajes se mueven por impulsos ajenos a su voluntad. Con *Libro de Manuel* (1973) se cierra el ciclo de novelas experimentales y se abre hacia la reflexión político-social, a partir de las implicancias de la revolución cubana –a la que adhiere–, que se profundizará en las últimas compilaciones de cuentos, *Alguien que anda por ahí* (1977), *Un tal Lucas* (1979), *Queremos tanto a Glenda* (1980).

Marco Denevi, un copista sublevado

ANÍBAL ERNESTO BENÍTEZ

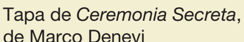
Marco Denevi nació en Sáenz Peña, provincia de Buenos Aires, en mayo de 1922. Cursó estudios secundarios en el Colegio Nacional de Buenos Aires y la carrera de abogacía. Se desempeñó como asesor letrado en la Caja Nacional de Ahorro Postal. En 1983 formó parte de la Academia Argentina de Letras y, en 1985, recibió la distinción Cruz de Caballero de la República Italiana. Desde 1982 a 1992, ejerció el periodismo político en *La Nación*. Falleció en 1998. Su narrativa constituye un ejemplo de aquella literatura que se resiste a ser incluida dentro de una determinada escuela o corriente estética. Con *Rosaura a las diez* (1955), su primera novela, Denevi logra el reconocimiento del público. Se trata de un policial en el que ya se exhiben algunas de las marcas que perdurarían en gran parte de su producción: un manifiesto interés hacia el aspecto psicológico de los personajes, la construcción de la trama del relato a partir de múltiples puntos de vista –despojada de una visión monolítica de los sucesos– y la fuerte presencia del humor. Pero además esta novela presenta otra huella fundamental en la obra de Denevi: propone al lector la reflexión acerca de la relación ficción-realidad; ambas dimensiones se ven desestabilizadas en tanto la ficción penetra el plano de "lo real". En efecto, Camilo Canegato, un hombre solitario, objeto de burla de sus compañeros de pensión, finge tener una amante hermosa y joven,

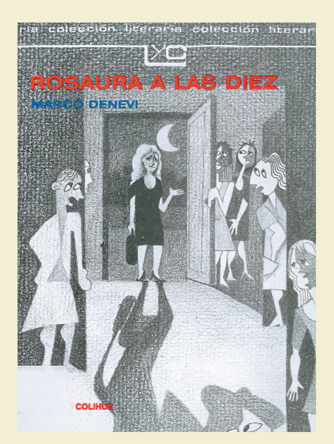


Marco Denevi durante el acto realizado en el Colegio Nacional de Buenos Aires, en ocasión de la entrega del Premio al Mérito, que le adjudicó la Asociación de Ex alumnos de la institución (23 de octubre de 1998). Detrás, el rector Horacio Sanguinetti

Rosaura. Para sostener el artificio utiliza múltiples estrategias, como cartas apócrifas y retratos. Con este ardid, logra llamar la atención y obtener cierto prestigio en la casa de inquilinato en la que vive. *Ceremonia secreta* (1960) refiere el encuentro de una joven adinerada y trastornada con Leónides Arrufat, mujer sola y pobre, que ve como un peligro toda manifestación de la sexualidad. La joven cree que Leónides es su madre y la lleva a vivir con ella. Leónides, reticente en principio, acepta ocupar el rol de la madre ausente. Así, locura, soledad, ocultamiento y falsificación de la realidad constituyen a los personajes. En ese sentido, puede hablarse de la *narrativa de la marginalidad* de Denevi, que parece ligarse en forma recurrente a las categorías de sexo y género. En efecto, *Rosaura a las diez* y *Ceremonia secreta* plantean, entre otros, el tema de la diferencia con respecto a los mandatos que la sociedad impone a cada género y la tensión que estos mandatos suscitan en los protagonistas y su entorno. Camilo necesita construir una imagen que lo afirme en tanto varón frente a sus vecinos de pensión, mientras que Leónides logra cumplir con el rol que se presenta como impostergable para toda mujer en la sociedad patriarcal, el de la maternidad, a partir de la decisión de fingir ese vínculo. Este *como si* a menudo otorga a los personajes cierto grado de satisfacción, ya que les permite salir momentáneamente del lugar marginal que ocupan; pero se dispara hacia un desenlace pocas veces exitoso. La necesidad de los personajes de operar un borramiento de los atributos que los designan como *outsiders* se hace más clara en narraciones como "Michel" (1973), y "Redención de la mujer caníbal" (1978), que ponen en juego el tema de la sexualidad como desencadenante de un equívoco. En "Michel", el personaje principal –un camarero homosexual que valora en el objeto de su deseo aquellos ras-



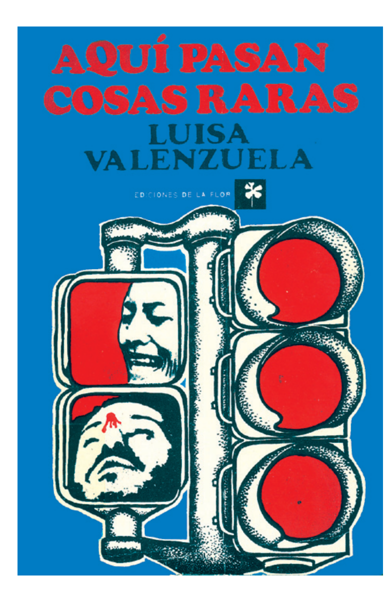

Tapa de *Ceremonia Secreta*, de Marco Denevi



Tapa de *Rosaura a las diez*, de Marco Denevi

gos que se acercan a los modos socialmente vinculados con la heterosexualidad masculina, y ve en el afeminamiento un disvalor– pierde la oportunidad de saber quién es su padre. Este lo visita en su trabajo y lo invita a su departamento con la intención de presentarse, pero el protagonista cree que se trata de un posible *affaire* e intenta besarlo. El padre lo rechaza violentamente, lo que origina en el protagonista una ira tal que lo asesina. “Redención de la mujer caníbal”, por su parte, puede leerse como el reverso de “Michel”. Aquí el equívoco surge de una confusión con respecto al sexo de Arabia Badur, la protagonista. Esta es abordada en el cabaret en el que actúa por un joven que la lleva a una fastuosa mansión. En ella la aguarda un hombre mayor que intenta seducirla. Pero este hombre la rechaza al comprobar que la actriz no es una travesti. Así, mientras que para el protagonista de “Michel” la posibilidad de conocer su origen y ascender socialmente estaba dada por la represión de su homosexualidad en el momento del encuentro con su padre, la promesa de salvación y de ascenso social de esta actriz de variedades aparece condicionada por un requisito opuesto: poseer una sexualidad marginal, es decir, ser una travesti. Arabia Badur es percibida como una falsificación de género: desde la mirada del espectador del cabaret en el que trabaja, se trata de una falsa mujer; para el personaje que se constituye como la posible reivindicación de su vida, una falsa travesti. En definitiva, este personaje encarna lo indecible, lo innombrable en relación con las categorías varón/mujer. El interés de Denevi por la problemática del amor, la sexualidad y el erotismo aparece también en otras dos obras: *El jardín de las delicias* (1992) –una serie de relatos que remedan el estilo de *Falsificaciones* (1966)– y *El amor es un pájaro rebelde* (1993). *Falsificaciones* es una de las producciones más reconocidas de Denevi; serie de relatos breves, remiten a un posicionamiento en cuanto al hecho literario en sí. Los relatos conforman una reescritura de textos preexistentes y conocidos (*El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, la Santa Biblia, obras de Shakespeare, etc.). En ese sentido, “Dulcinea del Toboso” y “Epidemias de Dulcineas del Toboso” aparecen como reescrituras cervantinas y narraciones como “Edipo cambiado u otra vuelta de tornillo” retoman la mitología griega, para operar cambios significativos en la versión original. Este último se apropia del mito de Edipo, para exponerlo a partir de la voz de una sierva, pero el giro que toma la narración recrea el mito clásico y, a la vez, lo refuta: Edipo resulta ser hijo de la sierva y, por lo tanto, no comete incesto. Asimismo aquellos relatos tales como “El maestro traicionado” y “Variación sobre Lázaro”, que abordan cuestiones de carácter bíblico, exigen una reconsideración de las lecturas oficiales que se arrogan la condición de inobjetables. “No meter la pata con la pata de mono” está basado en el cuento “La pata de mono” de W. W. Jacobs. La variación que Denevi introduce parece mínima, excepto por la explícita oposición del narrador a la resolución que ofrece el texto original. En este caso, el discurso del narrador se asimila a la valoración estética a la que constantemente el lector somete a la literatura y al cuestionamiento de sus procedimientos y direcciones. En *Falsificaciones*, las problemáticas de la originalidad, la autoría y la ficcionalización de hechos históricos están presentes en cada uno de los relatos. La cuestión de la originalidad se resuelve a partir del reconocimiento de la falsificación como una estrategia literaria que implica un pacto entre el autor y lector: el primero hace explícito el carácter falso de la producción a partir del título mismo, mientras que el lector se compromete a interpelar la obra de manera de identificar aquello que diferencia la falsificación del original. En esa diferencia radica la originalidad del texto que lo convierte en otro, y asimismo esa originalidad se proyecta a la autoría: lo falso ya no guarda una relación de identidad con el original y, por ende, su creador tiene derecho a reclamar el nuevo producto como propio. El carácter de autorreferencialidad literaria de esta obra puede rastrearse también en cuentos posteriores como “La obra maestra de Anouilh perdida”, incluido en *Reunión de desaparecidos* (1978). *Falsificaciones* lleva a un extremo tangible la idea de que la literatura se nutre de su propia experiencia y de que, a la vez, todo texto es una respuesta, una reformulación e inclusive una continuación de otro.

La travesía de la escritura



Aquí pasan cosas raras, tapa de la obra de Luisa Valenzuela, en una edición de 1975

En la década del '70, la narrativa llamada en términos generales fantástica experimenta en la Argentina nuevos caminos, en un marco en que se desenvuelve simultáneamente la literatura realista y de compromiso social a partir del fuerte impacto sociopolítico del tercer gobierno peronista –con José López Rega a la cabeza– y la posterior dictadura militar. Cronista de la realidad local en esta larga etapa histórica, crítica feroz de la censura y la opresión, Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) –licenciada en Letras, narradora, ensayista, editora de *La Nación* en la década del '60– vivió y trabajó mucho tiempo en el extranjero (en México, París, Nueva York, Barcelona) pero se radicó definitivamente en su ciudad natal en 1989. Su obra, muy difundida actualmente, constituye un modelo de trasgresión y resistencia frente al poder dominante, que la obliga a buscar formas de disfrazar lo que "no se puede decir" –porque está irremediablemente prohibido– o de liberar lo reprimido por la violencia legalizada. *Aquí pasan cosas raras* (1976) es una compilación de cuentos breves y brevísimos, en los que se desliza la prosa de marcada fluidez, propia de la oralidad y lograda por el uso del lenguaje cotidiano. Estos relatos, escritos por Valenzuela en mesas de distintos cafés, impactan sobre todo por las apelaciones directas al lector que no puede sino sentirse identificado con expresiones que revelan lugares comunes y situaciones cotidianas en Buenos Aires, en este caso en momentos en que la Triple A surca las calles y el terror se ve a la luz del día y luego, con el gobierno militar, cuando se disimulan los actos cruentos y se silencian las conciencias. "Por medio del grotesco, de un hiperrealismo literario, del humor negro, de lo que fuere, logré pasar las barreras de la censura gubernamental", dice la autora cuando justifica la publicación de sus relatos "subversivos" en tiempos adversos. Las "torsiones" de la sintaxis, los juegos de palabras ("Sursum corda"), los contenidos entre paréntesis que sirven como aclaración u ofrecen nuevas versiones de un vocablo, las preguntas y respuestas que hilan el discurso del narrador en varios segmentos, las "salidas" humorísticas a lo Jarry o Cortázar que alcanzan el absurdo, "desfiguran" la realidad representada que pide ser observada y leída en un nuevo sentido. "Las palabras ya no significaban lo que decían, diferían de lo que el cuerpo mismo que las pronunciaba daba a entender (...). 'Mata-mató-matará-mataría-ha matado-hubo matado-habrá matado-habría matado-está matando-estuvo matando-ha estado matando-habría estado matando-habrá estado matando-estará matando-estaría matando-mate.' ('Verbo Matar') ¿Es posible conjugar el verbo matar sin consecuencias?". Un nuevo tipo de visión, a la que el artista accede para llegar a la "verdad", se traduce en el recurso de la *alegoría*, cultivado por Valenzuela, y que –según Barrenechea– puede ser considerado dentro del fantástico en la literatura contemporánea, en la medida en que designa el "sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal". El deseo de poder y el poder del sexo no se escamotean en estas narraciones irreverentes que hablan mucho sobre lo irracional en episodios en que, como en la obra de Silvina Ocampo, lo "extraño" se construye muchas veces a partir de las voces que dan cuenta de los hechos y no por los hechos mismos ("Colectiveriadas", "Los mascapios"); también en su desaforada manifestación ("Los zombis") o, por el contrario, en su sorprendente excepcionalidad ("Unlimited Rapes United, Argentina").

"En ese territorio liminar en que las ficciones de Valenzuela construyen sus sentidos, hay un trabajo verdaderamente literario de reinterpretación de los hechos históricos y de sus protagonistas."
Guillermo Saavedra.

Antología



“Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.
Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a la siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por repasar y me iba a la cocina. Almorzábamos a mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos pocos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegamos a creer que ella era la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos.
Entramos a los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa. (...)
Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner fuego a la pavita del mate. Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba vuelta al codo que llevaba a la cocina cuando escuché algo en el comedor o la biblioteca. El sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación. También lo oí, al mismo tiempo o un segundo después, en el fondo del pasillo que traía desde aquellas piezas hasta la puerta. Me tiré contra la puerta antes de que fuera demasiado tarde, la cerré de golpe apoyando el cuerpo; felizmente la llave estaba puesta de nuestro lado y además corrí el gran cerrojo para más seguridad. Fui a la cocina, calenté la pavita, y cuando estuve de vuelta con la bandeja del mate le dije a Irene:
–Tuve que cerrar la puerta del pasillo. Han tomado la parte del fondo. (...)”.

Julio Cortázar, “Casa tomada”. En: *Bestiario*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

“Los comentaristas se equivocan. Según ellos, el Cristo, cuando le devolvió a Lázaro la vida, le devolvió también la posibilidad de volver a morir. (...) Todos tenemos una muerte carnal y temporal y solo una. La carne no resucita en el tiempo sino en la consumación del tiempo, en la eternidad. Esa muerte ya fue para Lázaro. Entonces aparece Jesús y después de pedir la aprobación del Padre le ordena a Lázaro: ‘Ven afuera’. Se lo ordena a Lázaro después que Lázaro murió. Palabras terribles, orden espantosa en los labios de Dios y en los oídos de un muerto. (...) Significa: ‘Lázaro, regresa muerto a la carne’. Lázaro, pues, salió afuera, dejó atrás en el tiempo a su muerte y volvió a vivir en la carne después de la muerte. Su resurrección fue como la resurrección que será para todos nosotros el Día del Juicio, pero la suya fue en la Historia, no en la Eternidad. (...) De modo que ese Lázaro que salió de la tumba envuelto en un sudario es un Lázaro inmune a la muerte. (...) El milagro fue cantado y alabado, y Lázaro se quitó las vendas en medio de las aclamaciones de la multitud, sus hermanas lloraban y reían, sus amigos lo abrazaban, la noticia corrió de aldea en aldea, de ciudad en ciudad. Pero en el milagro patético estaba oculto el milagro atroz. Debajo de esa corteza había una pulpa y nadie le hincó el diente. Nadie, salvo yo. Yo sí he comprendido. He comprendido lo que quizá Lázaro también comprendió. Si tiene un aire alelado, si parece presa del ensimismamiento y de un oscuro pavor no es, como los demás suponen, a causa de los recuerdos de ultratumba o de la certidumbre de que no hay ninguna vida sobrenatural. (...) Lo que lo vuelve melancólico, lo que le espanta es saber que Dios le anticipó la resurrección del Juicio Final y que mientras tanto, a la espera de ese día, deberá vagar por el tiempo de los vivos. Van muriendo los contemporáneos de Lázaro, mueren las sucesivas generaciones, pero Lázaro, el único resucitado, deambula sobre la tierra. Las gentes lo señalan con el dedo, lo interrogan, lo siguen, lo persiguen. (...) El tiempo, que para él fluye sin fin, regala a Lázaro demasiados recuerdos y su memoria, como una hucha repleta, no puede contenerlos a todos, los pierde, los deja caer. Hasta que llega un año, un día, un minuto en que Lázaro olvida que es Lázaro, el de Bethania. Desde entonces Lázaro es cada uno de los Lázaros que recuerdan un segmento, un trozo de la infinita supervivencia. Lázaro todavía está entre nosotros, dónde no lo sé, en Amberes, en Aviñón, en Buenos Aires. Quizá sea un mendigo medio loco, o un librero de viejo, alguno de esos seres extraños, solitarios, miserables, sin familia, sin afectos, perdidos en ciudades petrificadas, encerrados en sórdidas habitaciones, criaturas desagradables y malolientes (...) Acaso yo sea Lázaro. Reúno las condiciones: soy solo, no tengo familia, parezco medio loco, a ratos creo recordar haber vivido en otras épocas y en otros países. Tal vez yo ande ahora por los dos mil años de resurrecto y no conserve otro recuerdo del milagro que esto que tomo por una fantasía y acaso sea el último fruto de mi memoria de Lázaro.”

Marco Denevi, “Variación sobre Lázaro”. En: *Falsificaciones*, Buenos Aires, Corregidor, 1984.

Bibliografía

Amícola, José, *Sobre Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Escuela, 1969.
Anderson, Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento,* Buenos Aires, Marymar, 1979.
Borges, Jorge Luis, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
Dámaso Martínez, Carlos, "La irrupción de la dimensión fantástica". En Saítta, Sylvia (dir.) *El oficio se afirma,* en Jitrik, Noé (dir. col.), *Historia crítica de la literatura argentina,* Buenos Aires, Emecé, 2004.
Gasparini, Sandra, "Típicas atracciones genéricas: fantástico y ciencia ficción". En: Drucaroff, Elsa, *La narración gana la partida*, en Jitrik, Noé, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
Jitrik, Noé y otros, *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
Rojo, Violeta, "El minicuento, ese (Des)Generado", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XLVI, Washington, Organización de Estados Americanos, 1996.
Pellaneda, Juan Carlos, *Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido*, Corregidor, Buenos Aires, 1995.
Pezzoni, Enrique, "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden". En: Ocampo, Silvina, *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1982.
Piña, Cristina, "Ceremonia secreta en la tienda del ilusionista", en *Ceremonia Secreta*, Corregidor, Buenos Aires, 2006.
Pizarnik, Alejandra, "Dominios ilícitos". En: Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.
Rivera, Jorge B., "Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40". En: Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.), *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004.
Rosa, Nicolás, "Cortázar: los modos de la ficción". En *Ficciones argentinas*, Grupo de Investigación de Literatura Argentina, Buenos Aires, Norma, 2004.
Saavedra, Guillermo, "El placer rebelde". En Valenzuela, Luisa, *El placer rebelde*, Buenos Aires, FCE, 2003.
Yurkievich, Saúl, *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Minotauro, 1994.

Ilustraciones

Tapa, Barrenechea, Ana María, "Estudio preliminar" en Cortázar, Julio, *Cuaderno de bitácora de "Rayuela",* Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
P. 884, Bioy Casares, Adolfo, *El lado de la sombra,* Buenos Aires, Tusquets, 1991.
P. 888, Cortázar, Julio, *Cuentos Completos/1 y 2*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
P. 892, Denevi, Marco, *Ceremonia Secreta*, Buenos Aires, Corregidor/Cántaro, 1996.
P. 892, Denevi, Marco, *Rosaura a las diez*, Buenos Aires, Colihue, 2003.
P. 883, *El Correo de la UNESCO*, julio de 1988.
P. 882, España, Claudio (dir.), *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*, vol. I, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2004.
P. 889,González Bermejo, Ernesto, *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Contrapunto, 1986.
P. 891, *Marco Denevi. Premio al Mérito 1998*. Buenos Aires, Asociación de Exalumnos del CNBA, 1998.
P. 885, Ocampo, Silvina, *La Furia y otros cuentos,* Madrid, Alianza Editorial, 1982.
P. 886, *Proa. En las letras y en las artes*, 3ª ép., nº 43, Buenos Aires, septiembre/octubre, 1999.
P. 893, Valenzuela, Luisa, *Aquí pasan cosas raras,* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.